

LA IMAGEN ROMÁNTICA DEL LEGADO ANDALUSÍ



El legado andalusí
Granada



Ministerio
de Comercio
y Turismo



Ministerio
de Cultura



JUNTA
DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura

LUNWERG
EDITORES, S.A.



Telefónica



COOPERACION
ESPAÑOLA

CONFEDERACIÓN
DE EMPRESARIOS
DE ANDALUCÍA



FICHA TÉCNICA

Casa de la Cultura. Almuñécar (Granada)

COMISARIO

D. Mauricio Pastor Muñoz

COMITÉ EJECUTIVO

D.^a Eva V. Galán

D.^a Carmen Navarro Labrat

D. Eduardo Dizy

PRESIDENTE DEL COMITÉ CIENTÍFICO

D. Ignacio Henares Cuéllar

COMITÉ CIENTÍFICO

D. Rafael Argullol

D. José Enrique Arias Anglés

D. Francisco Calvo Serraller

D. Juan Antonio Díaz López

D. Miguel Ángel Gamonal

D. José Enrique García Melero

D. Alberto González Troyano

D. Ignacio Henares Cuéllar

D. Francisco Izquierdo Martínez

D.^a Blanca Krauel Heredia

D. Antoni Marí

D. Fernando Marías

D. Antonio Moreno Garrido

D.^a Tonia Raquejo

INSTITUCIONES COLABORADORAS

Biblioteca de la Alhambra de Granada

Antigüedades Frame de Madrid

Galería Guillermo de Osmá, de Madrid

Caja General de Ahorros de Granada

Fundación Santamarca de Madrid

Anticuário «La Victoria» de Granada

Museo Romántico de Madrid

Fundación Luis A. Ferré. Museo de Arte de Ponce
(Puerto Rico)

Biblioteca de la Casa de los Tiros de Granada

Biblioteca de la Universidad de Granada

Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras de
Granada

MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN

Sevilla Service Productions (Sevilla)

DISEÑO

Boris Micka

Beverly Dale

DISEÑO GRÁFICO

Enrique López Marín

DISEÑO ILUMINACIÓN

Eric Teunis

JEFE DE PROYECTO

Juan Jesús Caballero

FOTOGRAFÍA

D. Eufasio Martínez Cardaña

D. Joaquín Cortés

D. Pablo Linés (Con especial agradecimiento al
Museo Romántico)

CATÁLOGO

COORDINACIÓN

Eva V. Galán

Carmen Navarro Labrat

Purificación de la Torre

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

DIRECCIÓN DE ARTE

Andrés Gamboa

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Carlos Calvera

Bibiana Calvera

ÍNDICE

Viaje iniciático y utopía: Estética e historia en el Romanticismo. <i>Ignacio Henares Cuéllar</i>	17
El Alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna. <i>Tonia Raquejo</i>	29
Los viajeros románticos y la literatura costumbrista. <i>Alberto González Troyano</i>	37
La pintura orientalista española. Imagen de un tópico. <i>J. Enrique Arias Inglés</i>	47
El Viaje de viajes: Rilke en España. <i>Rafael Argullol</i>	57
El punto de vista en la iconografía Romántica. <i>Francisco Izquierdo Martínez</i>	63
El grabado sobre Andalucía en la estética romántica: (1830-1850). <i>Antonio Moreno Garrido</i>	71
Peregrinación británica a la Alhambra. <i>Blanca Krauel Heredia</i>	79
Modelos literarios y estéticos de los viajeros románticos ingleses. De la teoría a la praxis. <i>Juan Antonio Díaz López</i>	85
El orientalismo en la pintura andaluza del romanticismo. <i>Eva V. Galán</i>	95
Haz y envés de un legado: la imagen de lo islámico en la cultura del Renacimiento y el Barroco. <i>Fernando Marías</i>	105
Imagen romántica y fotografía: monumento, ciudad y costumbrismo en los primeros años de la fotografía en España. <i>Miguel Ángel Gamonal Torres</i>	115
Retazos de la Escuela de Dibujo de Granada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1777-1816). <i>José Enrique García Melero</i>	125
Oriente y la voluntad de expresión romántica. <i>Francisco Calvo Serraller</i>	139
Los viajeros románticos franceses y el mito de España. <i>Antoni Marí</i>	145
Fichas catalográficas.	151
Índice de las fichas catalográficas.	203
Apéndice biográfico de autores.	209
Bibliografía general.	217

EL ALHAMBRESCO: CONSTITUCIÓN DE UN MODELO ESTÉTICO Y SU EXPRESIÓN EN LA TRADICIÓN ORNAMENTAL MODERNA

Tonia Raquejo

Cuando Owen Jones visitó por primera vez la Alhambra en 1834, el palacio nazarí era ya de sobra conocido en Europa a través de las innumerables descripciones que de él habían hecho viajeros y artistas desde el último tercio del siglo XVIII. No obstante, la literatura viajera (y especialmente anglosajona) había extendido una imagen ficticia de la Alhambra (secundada a su vez por los artistas en las estampas que de ella difundieron) que respondía al gusto "romántico" de la época. En un principio, la ficción romántica de la Alhambra llegó a ser incluso más popular que la propia fisonomía real del edificio que no empezó a interesar hasta pasado el segundo tercio del siglo XIX, cuando las categorías estéticas de lo sublime y pintoresco –bajo las que tantas veces artistas como David Roberts o James C. Murphy habían manipulado su arquitectura– empezaron a ser sustituidas en la teoría del arte por otras más acordes con el pensamiento positivista como resultado de las consecuencias sociales, económicas y políticas de la Revolución industrial. Ya entonces, incluso para los ojos de un romántico como Théophile Gautier, las interpretaciones que del edificio hicieron las generaciones anteriores eran excesivas y desmesuradas: «Los grabados y numerosos dibujos ingleses que han sido publicados del Patio de los Leones, –escribe en los años cuarenta–, transmiten una idea francamente falsa e inacabada de éste; casi ninguno acierta a dar las proporciones oportunas, y, por consiguiente (...) sugieren la idea de un monumento de mucha más importancia»¹.

Con su obra, Jones vino a salvar la reputación de los artistas británicos que Gautier había puesto en entredicho, ya que, si bien es verdad que fue el Reino Unido el principal responsable de lanzar una imagen romántica del palacio nazarí, también es cierto que fueron los artistas de este país quienes se encargaron de destruir esa ficción e investigar las posibilidades artísticas de su imagen real.

La Alhambra «real»² comienza con los dibujos que Jones sacó durante dos estancias en Granada. Siguiendo el gusto romántico Jones dirigió en principio su *Grand Tour* hacia tierras extrañas y remotas. En 1833 salió para el Próximo Oriente, visitando de paso Sicilia y

Grecia. Durante su viaje se interesó especialmente por la arquitectura y decoración árabe de la que tomó numerosos apuntes en Turquía y Egipto. En 1834, acompañado por el arquitecto francés Jules Goury, decide visitar Granada donde permaneció seis meses estudiando la Alhambra, hasta que Goury murió como consecuencia de una de las epidemias de cólera. Jones entonces regresó a Inglaterra para preparar la publicación de un libro que describiera con la mayor exactitud posible la decoración del palacio. Los seis meses de estancia no fueron, sin embargo, suficientes para finalizar su tarea, y tuvo que regresar a Granada en la primavera de 1837 para completar sus dibujos. Estos se publicaron finalmente con el título de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*, obra que consta de dos tomos (el primero publicado en 1842 y el segundo en 1845), y que reúne un total de ciento cuatro cromolitografías o láminas impresas en color.

Con objeto de evitar las subjetividades embrazadas de sus paisanos, Jones decidió sacar vaciados de las yeserías en escayola y en numerosos papeles estampados, todos de tamaño natural. La técnica de estampar papeles (por la cual se imprime sobre el papel el motivo decorativo de la yesería tras presionar sobre ella) resulta una manera barata y rápida de obtener un molde. Con este método se conseguía una copia exacta del complicado entramado sin necesidad de ser un dibujante hábil, paciente y minucioso. Las láminas obtenidas como resultado permitieron estudiar el sistema ornamental de la Alhambra a arquitectos y decoradores, quienes se apresuraron a copiarlo con mayor o menor exactitud. La obra de Jones, pues, no sólo hizo posible que la fisonomía real del palacio nazarí se conociera sin necesidad de viajar a Granada; también contribuyó a fomentar y extender el llamado «revival alhambresco» no sólo en el Reino Unido³ donde, por cierto, se asoció especialmente a la ciencia y al progreso, inspirando diseños de arquitectura industriales (como el «Arco moro» levantado en la vía de ferrocarril de Manchester-Liverpool por John Foster en 1830), sino en el resto de Europa⁴ y posteriormente Estados Unidos⁵.

De esta manera, aunque el alhambresco llegó a ser un estilo que, como muchos otros, acabó por introducirse en el amplio repertorio historicista de la arquitectura del XIX, no obstante logró, como poco, contribuir a la reflexión teórica en el campo del diseño y la ornamentación, al adaptarse (por sus diseños geométrico-abstractos fácilmente reproducibles) a las exigencias de la manufacturación industrial. De ahí que el interés de la Alhambra para Jones no radicase ya en sus fantásticas y pintorescas asociaciones llenas de mágicas descripciones que habían dado lugar a las más diversas obras literarias (recuérdense por ejemplo los *Cuentos* de Irving) o a los exóticos y exuberantes fondos arquitectónicos en la pintura de entonces (como la de los hermanos Bécquer en España, la de Regnault en Francia, la de Roberts en el Reino Unido, la de Gerhard en Alemania, etc.). Para este joven arquitecto, que entonces tan sólo contaba con 25 años de edad, la Alhambra (precisamente uno de los símbolos de la ya entonces tan manida sensibilidad romántica) tenía la posibilidad de sacar el arte de esos tópicos que habían producido una profunda crisis entre los artistas, y la sociedad. El análisis teórico que, como veremos, hizo de su perfecto sistema ornamental, le llevó a reflexionar sobre el lenguaje de la forma y el color abriendo las puertas de la psicología de la percepción.

La forma y el color

Si bien la historia del arte oficial nos enseña que fue tras las experiencias de Kandinsky cuando el arte abstracto se desarrolló en el campo de la pintura, creo que hemos de tener en cuenta también que ya a mediados del siglo XIX hubo tendencias similares en el ámbito de las artes industriales. Éstas, recién nacidas entonces, carecían de tradición y, por tanto, de principios artísticos académicos, por lo que pudieron explorar experiencias más revolucionarias como la abstracción, si por ella entendemos toda ausencia intencionada de referencias figurativas a cualquier cuerpo sensible. Las Bellas Artes, sujetas a la tradición académica que restringía la pintura a la representación del mundo objetual, tardó mucho más en investi-

gar las posibilidades de la forma y el color como medios de expresión en sí, al margen de la figuración.

La tendencia «abstraccionista» en las artes industriales surgió precisamente de la mano de los *revivals* islámicos y concretamente del alhambresco, ya que éste fue especialmente promocionado por Jones en su *The Grammar of Ornament* (*Gramática del Ornamento*), una obra que publicó en 1856 y que derivó de sus preliminares estudios de la Alhambra.

En su gramática del ornamento, uno de los tratados que más repercusiones tuvo en el campo de la teoría artística, Jones analiza los que, a su parecer, fueron los mejores diecinueve estilos ornamentales a lo largo de la historia: el de las tribus salvajes, el egipcio, el asirio y persa, el griego, el pompeyano, el romano, el bizantino, el árabe, el turco, el moro (o alhambresco), el indio, el hindú, el chino, el celta, el medieval, el renacentista, el isabelino y el italiano. Con esta selección Jones se sitúa como pionero del gusto que imperará a finales de siglo XIX y a comienzos del XX, puesto que no sólo hace hincapié en los sistemas ornamentales de tradición anticlásica (fundamentalmente aquellos derivados de la tradición islámica, y, por tanto sin referencias figurativas) sino que además tiene la valentía de iniciar su volumen con el estudio del ornamento de las tribus salvajes, para demostrar que el hombre de manera natural (y no sólo cultural) aplica unas formas y ritmos bellos a los utensilios que produce. La valorización de tales ornamentos obvia, a simple vista, que Jones contribuyera a abrir el camino de un gusto nuevo que preparó el terreno al futuro arte.

Pero su contribución más importante, si bien más sutil, fue la de promocionar un ornamento abstracto construido en base a una serie de leyes que derivó del sistema ornamental de la Alhambra, pues consideró a éste como el «más perfecto de todos». Es decir, aunque cada uno de estos diecinueve estilos elegidos tienen una apariencia diferente, en realidad todos son similares en tanto que están gobernados, en mayor o menor medida, por esas leyes que Jones sistematizó en treinta y siete principios que rigen a la forma «auténticamente bella» y al color.

El principio inquebrantable sobre el que se basan los demás consiste en eludir la figuración. Para Jones, la función del arte no es la de imitar al mundo sino la de representarlo a través de formas capaces de comunicar una imagen, si es que se trata de un objeto natural, en cuyo caso se abstraerán los caracteres esenciales hasta conseguir una representación convencional: «Ni las flores, ni ningún objeto natural, —advierte— deben ser usados como ornamento; sólo pueden usarse representaciones conven-

cionales basadas en ellos, que sean suficientemente sugestivas como para comunicar a la mente la imagen deseada del objeto que van a decorar»⁶. De ahí se deriva que todo ornamento deba estar construido a partir de una estructura geométrica⁷.

Según Jones, el sistema decorativo de la Alhambra fue el que mejor abstraigo las leyes naturales, y, por consiguiente, aconseja a los futuros diseñadores que sigan sus reglas. El ornamento de la Alhambra es según Jones «auténticamente bello» al estar gobernado por los principios ópticos y psicológicos perceptivos que determinan su proporción y armonía. La proporción y la armonía resultan del reposo que la mente experimenta al percibir un objeto artístico en el que las necesidades del ojo, del intelecto y de las emociones están debidamente satisfechas⁸. Ahora bien ¿cómo satisfacer las necesidades del ojo, de la mente y del sentimiento? Jones apela a la *armonía de la forma*, un principio que se rige mediante el balance adecuado entre lo recto, lo inclinado y lo curvo⁹; o lo que es lo mismo, del cuadrado (generado por la recta), el triángulo (producto de la inclinada) y el círculo (continuación de lo curvo). Por tanto, parece establecer una conexión entre las vías del conocimiento humano (la vía perceptiva, la intelectual y la emocional) y las tres figuras primarias. Éstas, podríamos aventurar, son indelebles en tanto en cuanto juntas representan «el todo armónico» o, en palabras de Jones «la belleza auténtica». Así, en los diagramas que Jones introduce para explicar el ornamento de la Alhambra podemos observar que el diagrama A presenta una estructura monótona al estar decorado sólo a base de líneas rectas. El ojo, en este caso únicamente se movería en una dirección. En el diagrama D tenemos otro ejemplo monótono; si bien esta vez el ojo se movería en una dirección angular, lo que según Jones, es mejor desde el punto de vista estético-perceptivo. Los diseños correspondientes a los diagramas B y E son más armónicos en tanto que presentan ya dos direcciones (recta e inclinada); pero los más perfectos son los que contienen las tres, como puede observarse en los diagramas C y F. Jones ilustra este principio mediante las yaserías de la alhambra de las que dice «son un buen ejemplo del principio que nos preocupa, esto es, ese que produce el reposo, por lo cual, las líneas de una composición deben contener un equilibrio entre lo recto, lo inclinado y lo curvo. Aquí tenemos líneas que corren horizontalmente, perpendicularmente y diagonalmente contrastadas con círculos en direcciones opuestas. De esta forma se obtiene el reposo más perfecto, ya que la tendencia del ojo a recorrer en una sola dirección es corregida inmediatamente por las líneas de dirección opuesta»¹⁰.

Cada figura primaria puede ser la base de una trama geométrica. El cuadrado generará una trama como *A* y el triángulo una como *D*. En estos casos Jones denomina a estas figuras «tónicas» o «dominantes» siguiendo el vocabulario propio de las obras musicales que tradicionalmente se calificaban de «modo mayor» o «modo menor» según la nota primera o quinta de la escala musical. Estas relaciones entre el lenguaje plástico y musical se repiten en la definición que Jones hace de la belleza a la que califica como «armónica», es decir, las figuras primarias contenidas en los diseños no deben ser fácilmente percibidas por el ojo, o lo que es lo mismo, deben subyacer semiocultas. Así, por ejemplo, observa que aunque gran parte del ornamento de la Alhambra está construido en base a dos estructuras (la del diagrama *G*, donde las líneas son equidistantes, y la del diagrama *H*, cuyas líneas diagonales recorren las superficie alternando las horizontales), éstas son apenas imperceptibles para la vista en el diseño final. Es decir, si bien la armonía de la forma requiere la presencia de las figuras primarias en la estructura del ornamento, éstas no deben ser evidentes en apariencia. Precisamente, la habilidad del diseñador consiste en encubrir las tal y como ocurre en las yaserías de la Alhambra¹¹.

Desde el punto de vista cromático, Jones contribuye también a la exploración de los principios perceptivos que más tarde desarrollará la psicología de la forma y el arte abstracto. Así, y partiendo, como de costumbre, de la Alhambra¹², observa que al igual que las tres figuras primarias deben estar presentes en la estructura del diseño, así deben de hacerlo también los tres colores primarios matéricos, esto es: el rojo, azul y el amarillo. Del estudio cromático de la Alhambra derivaron tres de los principios cromáticos que creo más interesantes para el posterior desarrollo del arte: el de «dilatación», el de «movimiento» y el de «peso».

La «dilatación» del color está presente en las equivalencias cromáticas de George Field que Jones cita en la ley que regula «las proporciones mediante las que se produce la armonía del colorido»¹³. De acuerdo con esta ley existe una proporción inversa entre el grado de luminosidad del color y la superficie que ocupa. Así, el amarillo, por ser el color más luminoso cubriría una superficie menor que el rojo, y éste a su vez, menor que el azul, el primario menos luminoso. De esta manera se compensarían los colores sin que ninguno de ellos predominara sobre los otros. Las leyes que rigen al color son, pues, semejantes a las de la forma, ya que si en este caso ninguna de las tres figuras primarias debía predominar sobre las otras, tampoco ahora ningún color debe hacerlo sobre los otros. Lo que propone Jones con



Owen Jones: Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra, Londres, 1842-1845.

estas proporciones es, según su propio argumento, conseguir una mezcla cromática tan armónica que puede llegar a ser percibida como un haz de luz blanca.

Además de estas propiedades Jones confirió a los colores otras de tipo dinámico que pueden observarse en las yeserías de la Alhambra. En éstas, la distribución en superficie de los primarios se realizó teniendo en cuenta los movimientos intrínsecos a cada color. El azul produce en el espectador un movimiento recesivo, de ahí que se aplique en las partes más rebajadas del relieve. El amarillo (o dorado), por el contrario al azul avanza aproximando al espectador, por lo que se aplicó coherentemente con sus propiedades dinámicas en las zonas más resaltadas del relieve. El rojo ni aproxima ni aleja; sus cualidades dinámicas son neutras, por lo que, según Jones, nos lo encontramos cubriendo los costados del relieve.

También las leyes del «peso óptico» de los colores rigen el sistema ornamental de la Alhambra. Aquí, los colores primarios se ubican en las partes altas o yeserías, las zonas más

alejadas del ojo, mientras que los colores secundarios y terciarios decoran los azulejos y mosaicos que están más cercanos al ojo. En este caso, el grado de luminosidad se compensa teniendo en cuenta la distancia entre el ojo y el color. La ubicación de los primarios en la parte superior con respecto a los secundarios es una ley que Jones advierte se da en la propia naturaleza. Basta mirar un paisaje para darnos cuenta de que el cielo es azul, el sol amarillo, las copas de los árboles verdes, y la tierra de tonos marrones.

Abstracción frente a imitación

En realidad todas las leyes que según Jones rigen el ornamento auténticamente bello de la Alhambra derivan de la naturaleza. En sus yeserías y alicatados, el ritmo ornamental de las formas geométricas se ordena a partir de las leyes que gobiernan las formas naturales. Por ejemplo, el principio por el cual todas las líneas parten radialmente de una línea tallo madre (dividiendo la superficie de las formas que cada una



de las áreas sea proporcional a la totalidad) se inspira en la fisonomía de la hoja de castaño. La aplicación de este principio da como resultado, no obstante, unos diseños abstractos en los que difícilmente se adivina la hoja del castaño; y es que para Jones, si bien es verdad que el artista debe partir de formas naturales éstas nunca deberán reproducirlas miméticamente, sino estudiarlas con objeto de analizar las leyes que las rigen para copiarlas (que no la apariencia externa de las cosas) tal y como hicieron los ornamentistas de la Alhambra. Para Jones, la naturaleza por muy diversa y cambiante que nos parezca, está sometida a unas leyes que la gobiernan.

Pero las teorías de Jones no siempre se entendieron, probablemente debido a que su aplicación suponía un verdadero avance y novedad que impulsaba el desarrollo de un arte cuyo lenguaje crecería independiente de la apariencia externa de los objetos. Por ello, en muchas ocasiones, esa belleza auténtica de la Alhambra que había analizado en su gramática del ornamento llegó a imitarse al pie de la letra

dando como resultado copias más o menos fidedignas de su decoración, que llenaron las artes aplicadas siguiendo la tónica general del gusto europeo por los estilos exóticos y orientales, como manifiestan la diversidad de objetos inspirados en la Alhambra que presentaron no sólo Gran Bretaña, sino también Francia y España y Alemania, durante las exposiciones internacionales celebradas desde 1851 a lo largo de toda la mitad del siglo XIX.

El propio Jones ensayó sus teorías con resultados diversos. Mientras que en unos casos aplicó la decoración de la Alhambra a una estructura arquitectónica como en el caso de las galerías orientales que diseñó para el museo del V&A, en otros mezcló su decoración con otros estilos dando como resultado un híbrido de aspecto gótico-alhambresco –véase el escaparate para la tienda de música de Chappel en Bond Street, hoy destruido. Pero son aquellos ejemplos en los que (aunque sin abandonar el aire alhambresco) aplicó sus principios de la forma y el color los que, sin duda, contribuyeron al desarrollo del diseño como una manifestación del arte, tal y como el propio Jones postulaba en las clases que impartía en la Escuela de Diseño, un centro de enseñanza oficial que desde su creación en 1837 formaba a los artistas con objeto de abastecer a la industria nacional de diseños atractivos y de calidad.

En torno a la enseñanza impartida por Jones en la Escuela de Diseño giró uno de los debates más importantes del siglo XIX: la relación entre el arte y la industria, por un lado, y, por otro, la igualdad entre las artes nobles o Bellas Artes y las aplicadas. Este debate acabó por radicalizar la diferencia entre la Escuela de Diseño (hoy The Royal College of Art) que promocionaba un arte al servicio de la comunidad, y la Real Academia de Bellas Artes (The Royal Academy) en donde se fomentaba, según los más radicales, una élite artística de «genios», estéticamente egocéntrica y narcisista. Uno de los aspectos que marcó más diferencias entre un centro y otro fue la supresión del estudio de la figura humana (tan esencial en la formación académica) en el programa docente de la Escuela, cuyos contenidos se basaron en el análisis de sistemas ornamentales de base geométrica abstracta a través de las diversas gramáticas del ornamento (además de la de Jones, la de William Dyce, *The Drawing Book*, de 1845 entre otras) sobre las que el alumno aprendía a diseñar motivos decorativos, algunos derivados de la Alhambra. De esta manera, frente a los artistas figurativos de la Academia, la Escuela educó a diseñadores abstractos quienes, instruidos bajo unas normas totalmente al margen de la tradición académica, aprendían el vocabulario de la forma y el color en gran parte a través de las leyes perceptivas deducidas en

la gramática del ornamento. Con ello, la Escuela pretendía que sus alumnos no se limitaran a *imitar* o *copiar* en sus composiciones, el mundo objetual (la figura humana, etc.); por el contrario a los alumnos de la Academia, debían *crear*. Richard Redgrave (1804-1888) por entonces Comisario de Arte, declaró que mientras el pintor y el escultor imitan la naturaleza, el diseñador ornamentista abstrae de ella las características más gráciles y bellas. Para Redgrave, estas características deben adaptarse de tal forma que sean percibidas prescindiendo de los objetos de los que han sido obtenidos. El ornamento puede abstraer de las formas vegetales ciertos motivos, pero nunca imitará a la planta en cuestión. Es decir, para este sector de talante progresista al que pertenecía Jones, el ornamentista actuaba como un científico al analizar las leyes que rigen las cosas; como un filósofo las abstraía, y, finalmente como un artista las aplicaba a un diseño original creado por él.

Nouveau Alhambra

La promoción del diseño abstracto continuó a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y concretamente, los principios de Jones se enseñaban en la Escuela de Diseño todavía en 1882¹⁴, por lo que influye en la constitución del modernismo. Es especialmente Christopher Dresser, un alumno suyo que colaboró en la edición de *The Grammar of Ornament*, quien sacó un interesante provecho de las enseñanzas de su maestro. Como Jones apreció particularmente los estilos orientales¹⁵, pero fue más allá al introducir en la teoría del diseño un componente que estuvo ausente en Jones: la capacidad emocional. Dresser siguió la tendencia de la generación anterior por la que defendía la superioridad de las artes ornamentales frente a las Bellas Artes en tanto que las primeras, por su naturaleza abstracta, eran capaces de expresar a través de la forma y el color (y no de la figuración) los sentimientos que él llamaba «del espíritu». Según sus palabras, «la ornamentación es el arte más noble y más digno, ya que puede alegrar a los compungidos, calmar a los inquietos, intensificar la alegría de aquellos que se divierten; puede inculcar la doctrina de la verdad, puede refinar, elevar, purificar y dirigirnos hacia adelante y hacia arriba y hacia Dios. Es un arte noble en tanto que encarna y expresa los sentimientos del espíritu del hombre»¹⁶.

Dresser insiste además en el carácter «científico» del arte y advierte que «la indagación metafísica de la causa-efecto con respecto a las ideas decorativas es esencial para el verdadero decorador. Este debe preguntarse constantemente qué efecto tendrán en la mente tales o

cuales formas (si tienen un efecto tranquilizador, jovial, melancólico, etéreo, vistoso, denso...). Para conseguir este objetivo, el decorador debe separar los distintos elementos de la composición ornamental y considerarlos aparte, (...) para luego combinarlos de varias maneras y proporciones y reflexionar sobre los efectos que cada una de las distintas combinaciones producen en su mente, y, así, descubrirá las posibilidades de actuar sobre los sentidos, provocando aquellos efectos que quisiera provocar». Esto es precisamente lo que lleva a cabo en sus láminas que ilustrarán su tratado de la ornamentación (*Studies in Design*, 1876) donde pueden observarse reminiscencias alhambrescas en algunos de los diseños ya de claro aspecto modernista que premonizan formas tan modernas como las del *art déco*.

Estos diseños alhambrescos modernistas se estaban aplicando a la arquitectura de interiores. En Inglaterra, los baños construidos por G. Harold Elphick y decorados por la compañía de baldosas Dunnill de Jackfield, son un buen ejemplo que resulta interesante comparar con los diseños ya algo «modernizados» que Viollet-le-Duc realizó en la década de los sesenta para la capilla de Nuestra Señora en Saint Germain (obsérvese especialmente el motivo vegetal de la cenefa). En uno y otro ejemplo, las estructuras geométricas se combinan con motivos de flores que aunque procedentes del acanto nazarí, se han estilizado y ondulado al gusto floral del *art nouveau*. Este estilo, es interesante señalar, desarrolló particularmente dos de los principios decorativos que Jones abstraigo de la decoración de la Alhambra: aquel que es responsable de «la melodía de la forma» (todas las uniones son tangenciales¹⁷); y aquel que exige que todas las líneas fluyan de un tallo madre, de tal forma que se pueda rastrear el motivo ornamental desde sus ramificaciones hasta su raíz, por muy lejos que éstas estén del tallo¹⁸.

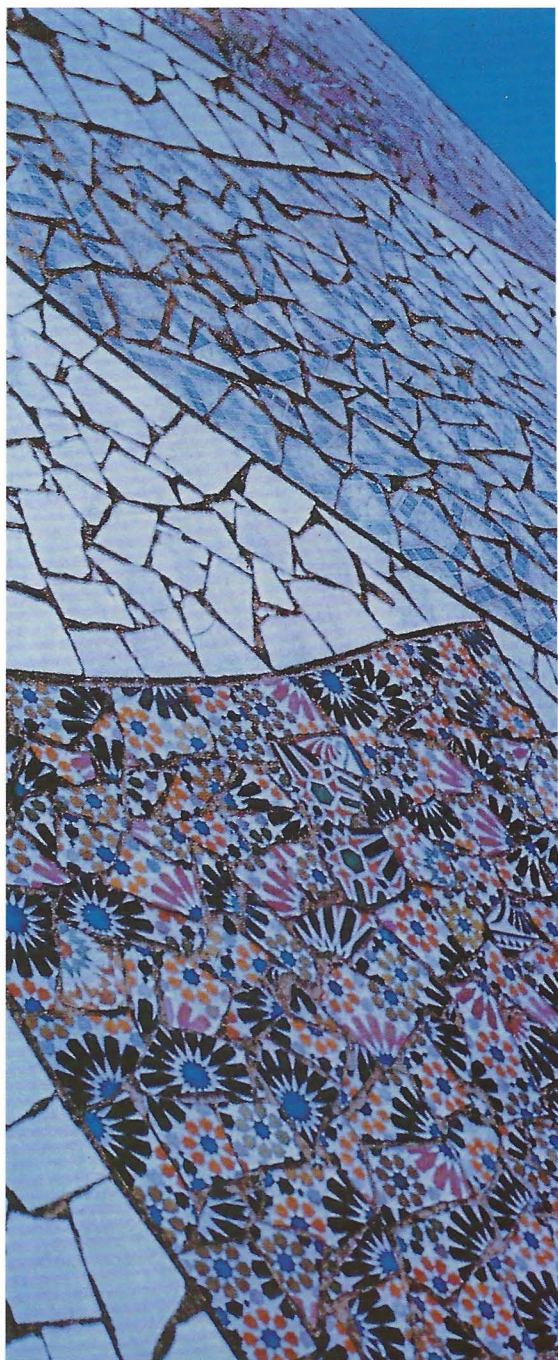
En España, es muy probable que Antoni Gaudí estuviera al tanto de estos experimentos, y en verdad, los efectos que producen en la mente las «recomposiciones» que Gaudí hizo del arte hispanomusulmán en el Parque Güell en la primera década del siglo xx nos recuerdan a los consejos de Dresser. No obstante, las piezas desencajadas hablan de un pasado fracturado. Se han agrupado al azar, rompiendo ese orden tan esencial e idiosincrásico de la geometría. La combinación «collage» de los azulejos alhambrescos son testimonio de que los estilos artísticos del pasado (que de tantos historicismos inundó la arquitectura del xix europea) no pueden trasladarse al presente tal cual, es decir sin ser manipulados, ya sea mediante la estilización y ondulación de las formas (como lo hizo Dunnill) o mediante la fragmentación arbitraria pero expresiva por la que optó el arquitecto catalán.

Indudablemente, no toda la influencia de la Alhambra al final de siglo se aplicó en estos términos. De su interpretación romántica quedaban claras reminiscencias, si bien éstas, como las otras de tipo abstractas-decorativas, se insertan dentro de la sensibilidad y el gusto artístico propio de los años ochenta y noventa. En este sentido me gustaría destacar el camafeo pintado por George Woodall para la compañía Thomas Webb & Sons en Stourbridge hacia 1890-1898. En esta placa llamada *Las bañistas árabes*, la Alhambra sigue siendo utilizada como fondo arquitectónico de la misma manera que en los cuadros de Roberts, Gerhardt, Regnault, etc., pero ahora el protagonismo no lo tienen las exóticas y caprichosas yeserías, o los pintorescos rincones, o los sublimes patios a la luz de la luna, sino las ninfas que lo habitan. Sus marmóreos cuerpos nos delatan la influencia simbolista de pintores como Alma Tadema y Burne-Jones, y nos remiten al escepticismo propio del Fin de Siglo. Por ello, no debemos olvidar que todavía hacia 1890 la influencia de la Alhambra continúa apareciendo en contextos asociados con lo fantástico, extraño y lejano, aunque es la vertiente del diseño y decoración (con la teoría del color y la forma abstracta) donde coincide, entrados ya en el siglo xx, con las experiencias de algunos pintores que empiezan a distanciarse de la figuración.

Psicología y percepción

No es casual que estas ideas sobre el poder comunicativo del color y la forma en el ornamento coincidan con los primeros estudios psicológicos de la Gestalt, o «buena forma», una teoría que se inicia en 1880 con von Ehrenfels y que influyó en los artistas abstractos a principios de siglo. Por ello, se justifica que incluso fuera parte del programa docente impartido en la Bauhaus, un centro donde trabajaron artistas como Johannes Itten, Vasili Kandinsky y Paul Klee¹⁹.

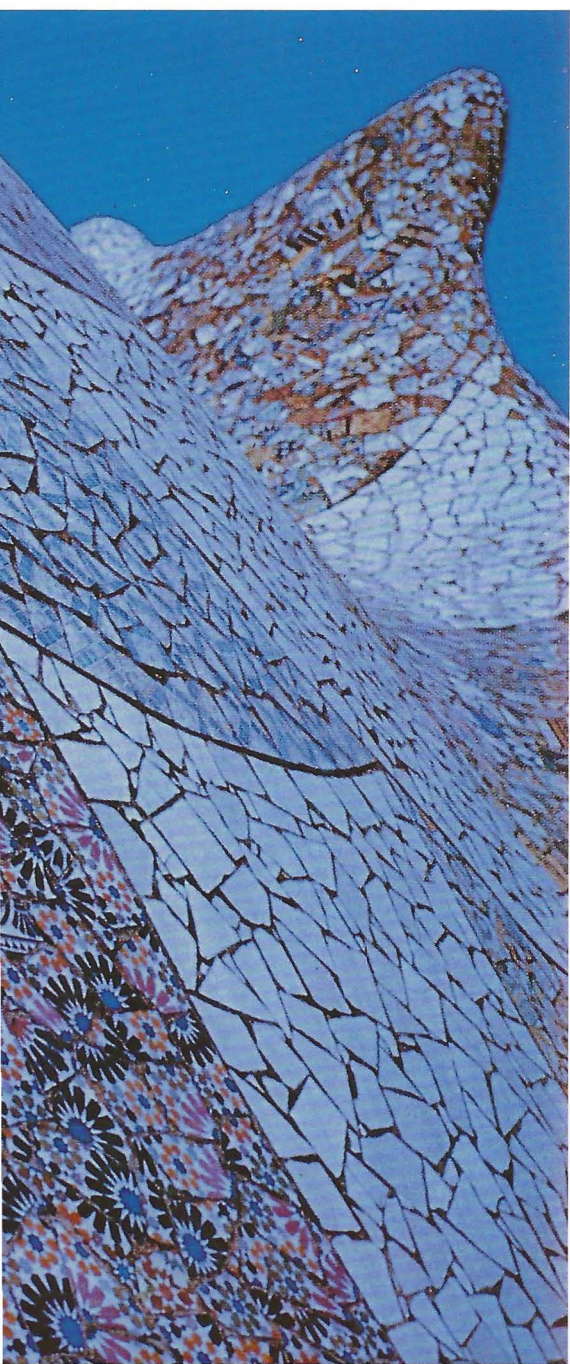
Sería aventurado establecer las conexiones directas entre algunos miembros de la Bauhaus y la Escuela de Diseño antes de los años treinta, ya que no fue hasta esa década cuando Walter Gropius, y algo después László Moholy-Nagy, la visitaron²⁰. No obstante, y debido a la gran difusión que tuvo la gramática del ornamento de Jones²¹, podríamos presuponer que ésta era conocida por los artistas de la Bauhaus, pues al fin y al cabo fue citada en numerosas ocasiones por Alois Riegel en su *Problema de estilo* (Berlín, 1893) una obra que difícilmente podría ser ignorada entonces. En cualquier caso me limitaré a hablar de coincidencias, lo que a mi parecer evidenciará al menos un clima artístico que desde los últimos años del siglo xix, y hasta bien entrado el pri-



Antoni Gaudí: El parque Güell, Barcelona, detalle de los mosaicos.

mer tercio del xx, tenía como principal objetivo el mismo que años antes tuvo Jones, esto es, el análisis del lenguaje visual, la forma y el color. Pintores como Itten, Klee y, particularmente, Kandinsky, llegarán a algunas conclusiones parecidas a las expuestas en *The Grammar of Ornament*.

En efecto, las reflexiones que Jones realizó sobre la abstracción a propósito de las artes decorativas, coinciden en algunos casos con las



los mosaicos.

que el pintor realiza en sus dos obras teóricas, *De lo espiritual en el arte* (1911) y *Punto y Línea sobre el plano* (1921)²². Para uno y otro artista las leyes que rigen la forma abstracta se encuentran en la naturaleza, de ahí que ambos pongan ejemplos sacados de ella para explicar el valor compositivo de las líneas en sus respectivos tratados. Para ambos las figuras principales (cuadrado, círculo y rectángulo) forman la morfología de la imagen. Es más, Kandinsky, al igual

que Jones, dividió las formas de la pintura atendiendo a un vocabulario musical que recuerda vivamente al que el arquitecto aplicó en el análisis que hizo de las yaserías de la Alhambra. Así, el pintor distingue «la composición simple, subordinada a una forma simple dominante» (que él llama, «composición melódica») de la «composición compleja», integrada por varias formas que se subordinan a una forma principal, evidente o velada; «llamamos a esta composición sinfónica» continúa Kandinsky. Este, por si fuera poco concluye: «Cuando se elimina el elemento figurativo de la composición melódica y se descubre la forma pictórica subyacente, aparecen formas geométricas primitivas o una estructura de líneas simples, que apoyan un movimiento general»²³. Exactamente tal y como Jones concebía la estructura de la naturaleza, ya que, recordemos, no le interesaba reproducir en sus ornamentos las formas figurativas naturales, sino ahondar en ellas, entresacar de su aparente diversidad y caos el orden. Es este orden, o mejor, las leyes que rigen este orden las que el artista debe imitar.

Quizás la coincidencia más evidente se da en la teoría cromática de uno y otro. Ambos establecen unas leyes dinámicas del color en función de los movimientos que producen en el ojo. Jones señaló que el azul, al producir un movimiento recesivo, se debía aplicar en las partes cóncavas del relieve, por el contrario el amarillo, al avanzar, se aplicaría en las convexas, mientras que el rojo por tener propiedades dinámicas neutras, se usaría en los costados de los relieves. Precisamente partiendo de las cualidades centrípetas del azul y centrífugas del amarillo, Kandinsky elabora las cuatro antítesis que dan lugar a su teoría cromática en *De lo espiritual en el arte* y aunque les confiere unas características extrafísicas que Jones no mencionó²⁴, sí lo hizo su alumno Dresser para quien, recordemos, el ornamento tenía la capacidad de producir emociones en el espíritu. «El estado de ánimo de la obra», escribe Kandinsky coincidiendo con Dresser, «puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador»²⁵.

Infinita repetición

Cuando Dresser escribía que el ornamento tiene la capacidad de elevarnos, purificarnos y dirigirnos hacia adelante, hacia arriba y hacia Dios, se hace eco de la actualidad de lo sublime que dominó más de un siglo la teoría del arte desde la segunda mitad del siglo XVIII. Fue Edmund Burke quien en su obra *Indagación filosófica acerca de nuestras ideas sobre lo bello y lo sublime* (1757) difundió entre un amplio público la cualidad de lo sublime. Bajo ella, recordemos, se interpretó la Alhambra durante

la primera generación romántica, y, bajo ella se entendieron algunos principios del diseño.

Una de las características esenciales de lo sublime es, según Burke, el infinito artificial. Este se consigue mediante la repetición de un elemento simple, de tal manera que el ojo humano al percibirlo se someta casi hipnóticamente al ritmo marcado por la monotonía de la imagen. Su multiplicación funcionaría como un eco visual que nos llevaría a un estado psicológico semejante al que de niños sentíamos cuando, después de numerosas vueltas sobre nosotros mismos, al parar nos parecía seguir viendo girar las cosas.

Fue Matthew Digby Wyatt²⁶ quien trasladó al diseño de artes aplicadas las cualidades de la repetición sublime. «Burke, —escribe Wyatt en 1858— ha apreciado correctamente el efecto sublime de la repetición constante de formas simples; así, el sentido de tranquilidad que se experimenta con la prolongada longitud de una nave en una catedral gótica se siente, aunque por supuesto en menor grado, cuando el ojo contempla un tejido cubierto con cualquier estructura romboidal simple que se repita con buena distribución y equilibrio»²⁷.

Curiosamente, ya en la primera mitad del siglo xx, las apreciaciones de Wyatt coincidieron con la de Johannes Itten, responsable del curso básico en la Bauhaus desde el otoño de 1919. Itten empezó a trabajar con composiciones abstractas y de tipo geométrico entre 1913 y 1916, cuando fue alumno de Adolf Hölzel. A partir de entonces su trabajo se centró precisamente en motivos geométrico-abstractos basados en trabajadas composiciones pictóricas²⁸. Sus enseñanzas en el taller textil, incluso una vez fuera de la Bauhaus, tenían presentes la combinación de formas positivas-negativas basadas en el principio de la repetición de un elemento simple: «Las formas positivas-negativas, fueron ya utilizadas como elementos ornamentales en la antigüedad, y para el diseñador textil abren un nuevo campo de formas las cuales pueden variar todavía más a través de la distribución del color»²⁹.

No obstante, quien mejor explotó las posibilidades infinitas de la repetición y alternancia de un elemento positivo-negativo fue, sin duda, el dibujante Maurits C. Escher, cuyas obras se inspiraron en la decoración de la Alhambra cuando en 1922 vio por primera vez el palacio nazarí. Lo que para Jones, Wyatt, y, después, Itten fue decoración, para Escher llegó a ser la construcción de un mundo de imágenes laberínticas donde no se advierte ni el principio ni el fin, donde no existe ni arriba ni abajo, y, donde el ojo del observador se pierde al intentar encontrar la salida de las intrincadas imágenes.

Para Escher, la repetición y la multiplicación son categorías mentales por las cuales el mundo no es cognoscible: «Repetición y multiplicación ¡dos palabras simples! pero todo lo que es perceptible a través de los sentidos se convertiría en un caos sin significado si no pudiéramos adherirnos a estos conceptos. (...) Tenemos que agradecerles cada cosa que amamos, aprendemos, ordenamos, reconocemos y aceptamos. Todas las maravillosas, incomprensibles, espléndidas y mágicas leyes que nos rodean dependen de estos conceptos: mantienen el mundo entero, si los perdemos, en un momento el universo entero se rompería en pedazos como una bomba»³⁰.

De la Alhambra Escher aprendió en su primera visita las leyes que rigen la división regular del plano. Según sus declaraciones³¹ cada vez su interés por los contornos continuos crecía progresivamente, así como por las formas que extendidas y continuas llenarán el plano en todas las direcciones sin limitaciones tal y como ocurre en la naturaleza con la estructura de un panal. En 1924, partiendo de las formas abstractas que vio en la Alhambra y que él interpretó como formas que podrían evocar en el observador un objeto o figura natural, imprimió, por primera vez, una tela cuyo motivo decorativo consistía en un animal que se repetía de acuerdo con el principio de no dejar ni un sólo espacio vacío, cosa que logró valiéndose de tres colores diferentes para su impresión. El diseño sin embargo, expuesto junto con otros más, no tuvo demasiado éxito. Como le ocurrió a Owen Jones, Escher necesitó una segunda visita a la Alhambra, en 1936, para resolver los misterios que encierran las leyes del ornamento. Lo que realmente le fascinó entonces fue la doble función de la línea que separa dos figuras que son contiguas, es decir, la ambigüedad entre fondo y figura. «Una y otra vez, —escribe Escher— era, y es, una gran alegría el haber «encontrado» tal motivo que se repite rítmicamente de acuerdo con un sistema específico que obedece a leyes inmutables. A uno le da la sensación de estar aproximándose a algo que es primordial y eterno»³². Tal es el secreto. Y, así, en contra de la tradición ciceroniana que consideraba al ornamento como un capricho de la forma que rayaba con el lado irracional de hombre, Jones primero, y Escher después, proponen un estudio de su ornamento sometido a leyes y categorías universales que nos remiten no a lo perecedero y mutable, sino a lo invariante y eterno. Si el visitante se deja guiar por el ojo de Escher verá que los motivos decorativos de la Alhambra no crecen a un ritmo biológico; su floración no depende de las estaciones del año, ni se somete a las variaciones del frío: su naturaleza es pétrea y su ritmo mental.



Harold G. Elphick: Baños públicos, hoy un restaurante en el centro de Londres

Notas

1. GAUTIER, Théophile, *Tras los montes*, París, 1843; la cita está tomada de la edición inglesa que lleva por título *Wanderings in Spain*, Londres, 1853, p. 185. Sobre las manipulaciones sublimes de la Alhambra cfr. mi artículo «The 'Arab' Cathedrals: Moorish Architecture as seen by British Travellers», *The Burlington Magazine*, Londres, 1896, CXXVIII, pp. 555-563.
2. A finales del siglo XVIII, no obstante, la Academia española ya había realizado un estudio de tipo arqueológico en el volumen de Antigüedades árabes de España. Sobre ello, cfr. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín, *La memoria frágil: José de Hermosilla y las antigüedades árabes de España*, Fundación Cultural COAM, Madrid, 1992.
3. Sobre JONES, Owen y el revival alhambresco cfr. mi libro *El palacio encantado. La Alhambra en el arte británico*, Madrid, Taurus, 1990. Cfr. también, DARBY, M. *The Islamic Perspective*, Londres, 1983.
4. Sobre la Alhambra en Europa puede consultarse el catálogo de la exposición 'Europa under Orient 800-1900', GROPIUS, Martín Berlín, 1989, y, particularmente el artículo allí recogido de SCHOLZ-HANSEL, M. «Antigüedades árabes de España' wie die einst vertriebenen mauren spanien zu einer wiederentdeckung im 19. jahrhundert verhalfen». Cfr. también DIETRICH, B. *La imagen de España en la pintura alemana del romanticismo*, julio-octubre, 1991, no. 233-224, pp. 89-891.
5. Cfr. el artículo de KESTENBAUM, J. y COWEN, J. «Notable New York Buildings with Islamic Influence», *Middle East Studies Association Bulletin*, XIV, no. 2, diciembre, 1980.
6. JONES, O., *The Grammar*, ley, 13.
7. JONES, O., *The Grammar*, ley, 18.
8. JONES, O., *The Grammar*, ley 4.
9. JONES, O., *The Grammar*, ley 7.
10. JONES, O., «Moresque ornamente», en *The Grammar of Ornament*.
11. All compositions of squares or circles will be monotonous, and afford but little pleasure, because the means whereby they are produced are very apparent. So we think that compositions distributed in equal lines or divisions will be less beautiful than those which require a higher mental effort to appreciate them. *Moresque ornament, The Grammar*.
12. Ya en *Plans... of the Alhambra* Jones dedujo que las yeserías del palacio estuvieron originariamente policromadas en rojo, azul y amarillo (dorado). Los restos de verde y morado que encontró en algunas yeserías los interpretó como colores originales. La presencia del verde la explicó a través de un efecto químico por el cual el azul, al ser un color metálico se oxidó con el paso de los años; el morado, por su parte, sustituía, según él, al rojo original que fue alterado por las posteriores remodelaciones cristianas.
13. Los primarios que tienen intensidades semejantes se armonizan o neutralizan en las proporciones de 3 amarillo, 5 rojo, y 8 azul, sumando un total de 16. Los secundarios en las proporciones de 8

naranja, 13 morado, 11 verde, sumando un total de 32. Los terciarios cetrino (compuesto por naranja y verde) 19; siena tostado (naranja y morado) 21; oliváceo (verde y morado) 24; sumando un total de 64. De lo que se deduce lo siguiente; Cada secundario, al estar compuesto de dos primarios, se neutraliza por el color primario que queda en las mismas proporciones; es decir, 8 de naranja por 8 de azul; 11 de verde por 5 de rojo; 13 de morado por 3 de amarillo. Cada terciario, al ser un compuesto binario de dos secundarios, se neutraliza por el secundario que queda, a saber: 24 de olivácea por 8 de naranja, 21 de siena por 11 de verde, y 19 de cetrino por 13 de morado.

14. Cfr. FRAYLING, Christopher, *The Royal College of Art, One Hundred and Fifty Years of Art & Design*, Londres, 1987, p.38.

15. Particularmente se interesó por el arte japonés por cuyo interés visitó el país. Es interesante notar que JONES consideraba al estilo japonés derivado del alhambresco.

16. DRESSER, Christopher, *Principles of Decorative Design*, Londres, 1876, p.15.

17. JONES, O., ley 12.

18. JONES, O., ley 11.

19. Concretamente durante 1930 y 1931 el psicólogo gestaltista KARLFRIED, impartió la asignatura de «Psicología de la Imagen», Cfr. Hnas M. Wíngles, *La Bauhaus*, Barcelona, 1980.

20. GROPIUS, Walter, fue incluso considerado como un serio candidato para dirigir la Escuela de Diseño, Cfr. C. Frayling, op. cit., pp. 117 y ss.

21. En 1910 su *The Grammar of Ornament* se había editado ya nueve veces en Europa. Fue traducida al alemán en 1865 en Leipzig. En EEUU salió una edición en 1880 que se presupone fue consultada por Louis Sullivan entre otros profesionales, FRAYLING, C., op. cit., p.38. Además, siguiendo la línea de Jones, también se escribieron gramáticas del ornamento. En Francia, por ejemplo: RACINET, A., *Polychromatic Ornament*, y BLANC, C., *Grammaire des arts décoratifs*, 1883. Entre otros trabajos franceses inspirados en la obra de JONES pueden citarse: *Prisse d'Avennes, L'Art Arabe*, 1867 que inspiró a su vez *Les Arts Arabes et le Trait Général de l'art Arabe* 1873, de BOURGOING, Jules, que fue prologado por VIOLETT-LE-DUC.

22. De hecho puede establecerse entre ambos artistas una conexión teórica, ya que *The Grammar of Ornament* fue utilizada como base del estudio ornamental de RIEGEL, de quien derivaron las teorías de WORRINGER, el pensador de Fin de Siglo que defendió la tendencia abstracta de los pueblos orientales frente a la orgánica *einführung*, propia de la cultura clásica. En *Abstracción y naturaleza* (1908), fuente de inspiración para *De lo espiritual en el arte de Kandinsky*, WORRINGER, al igual que JONES en su *Grammar*, defiende el abstraccionismo frente a la figuración. Sobre ello, cfr. mi artículo «Wilhem Worringer, el mensajero del arte de Fin de Siglo y los inicios de la abstracción» *Anales de historia del Arte*, nº 2, 193-207, Editorial Universidad Complutense, Madrid, 1990.

Curiosamente, además, y según WEISS, Peter,

(*Kandinsky in Munich*, Princenton, 1973), KANDINSKY basó sus teorías abstractas expuestas en su *De lo espiritual en el arte*, en su experiencia adquirida a través de las artes decorativas, campo en el que colaboró activamente en la primera mitad del siglo XX. Además, cuando KANDINSKY se formó en Munich, lo hizo bajo la influencia del *Jugendstil* cuyas formas estuvieron influidas por las artes orientales, y especialmente, islámicas. El interés que suscitó el arte islámico a principios de siglo explica, por una parte, que artistas como el propio KANDINSKY visitaran el norte de África y, por otra, la monumental exposición que se celebró en Munich en la primera década.

23. *De lo espiritual...* edición castellana en Barral-Labor, Barcelona, p. 119.

24. La diferencia importante entre KANDINSKY y JONES radica en que mientras el primero transciende el color y la forma a un plano espiritual, el segundo, aferrado a los principios de la percepción, se desinteresa por el símbolo, centrándose sólo en los efectos empíricos de la visión siguiendo la tradición inglesa del siglo XVIII.

25. *De lo espiritual...*, p.23. Aunque KANDINSKY distingue entre arte y ornamento considera que el hombre ante éste siente unas sensaciones nerviosas, pues «desde luego, el ornamento no es una entidad sin vida. Por el contrario posee vida interior» (p. 100), y añade, coincidiendo con DRESSER, que «no sin razón se suele definir el dibujo de una tela estampada como alegre, triste, serio, vivo, etc.» (p. 101).

26. WYATT colaboró con Jones en numerosas ocasiones. Junto a él, en 1852, elaboró un panfleto que contenía ya los principios sobre las formas y el color que más tarde se publicaron en *The Grammar*. Estos panfletos se repartieron por la Escuela de Diseño con objeto de propagarlos por el alumnado. Viajó a España y visitó la Alhambra; como resultado publicó *An Architect's Notebook in Spain* (1872) que dedicó a JONES. Como arquitecto realizó el fabuloso fumadero alhambresco de la calle Kensington Gardens en Londres; como diseñador destacan sus azulejos alhambrescos que realizó para Maw & CO.

27. WYATT, M.D., «On the principles of Design Applicable to Textile Art» *Treasures of the United Kingdom, from the Art Treasures Exhibition*, Manchester, Londres, 1858, p.72.

28. ITTEN, J., *Design and Form*, Thames a Hudson, ed. 1983, p.7.

29. ITTEN, J., op. cit., p.82.

30. ESCHER, M.C., «The Regular Division of the Plane» *Escher, Exploring the Infinite*, Nueva York, Abrams, 1986, p. 102. Aquí ESCHER sostiene que cuando visitó la Alhambra él ya estaba investigando sobre las posibilidades de las formas continuas producto de la división regular del plano.

31. ESCHER, M.C., «How did you as a graphic artist come to make designs for wall decorations?», originalmente publicado en *De Delver (The Digger)*, XIV nº 6, 1941, ahora publicado en *Escher on Escher, Exploring the Infinite*, pp. 83 y ss.

32. *Ibidem*.

- © de la edición: Sierra Nevada '95 - El Legado Andalusi - Lunwerg Editores, S.A.
- © de las fotografías y de los textos: sus autores.

Creación, diseño y realización: Lunwerg Editores, S.A.

Reservados todos los derechos.

Prohibida la reproducción total o parcial sin la debida autorización.

I.S.B.N.: 84-7782-338-3

Depósito Legal: B-14082-1995

Lunwerg Editores, S.A.

Beethoven, 12 - 08021 Barcelona. Tel.: (93) 201 59 33

Manuel Silvela, 12 - 28010 Madrid. Tel.: (91) 593 00 58

Impreso en España.